



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

El periodismo narrativo: Gabriel García Márquez y su
herencia actual

Análisis de su obra periodística (1954-1955) y de la
Fundación Gabo

The narrative journalism: Gabriel García Márquez and his current heritage
Analysis of his journalistic work (1954-1955) and of the *Gabo Foundation*

Autora

Andrea Aragón Reyes

Directora

Gema Martínez de Espronceda

Grado en Periodismo

Facultad de Filosofía y Letras

2020/2021

Resumen: Existe dentro del periodismo un sector que intercala la narración de un hecho real con los recursos expresivos que aporta la literatura: el denominado periodismo narrativo (o literario). Aunque estas dos disciplinas presentan algunas diferencias entre sí, los puntos comunes permiten una hibridación de la que ambas suelen nutrirse. El presente trabajo se centra en el periodismo narrativo, en general, y en Gabriel García Márquez, en concreto, así como en el análisis de su obra periodística en el periodo de 1954 a 1955 y de la *Fundación Gabo* como parte de la herencia actual del escritor colombiano.

Palabras clave: *periodismo narrativo, periodismo literario, Gabriel García Márquez, Fundación Gabo*

Abstract: There is a sector within journalism that intersperses the narration of a real event with the expressive resources provided by literature: the so-called narrative (or literary) journalism. Although these two disciplines present some differences between them, the common points allow a hybridization from which both tend to nourish themselves. This work focuses on the narrative journalism, in a general way, and in the figure of Gabriel García Márquez, specifically, as well as in the analysis of his journalistic work in the period from 1954 to 1955 and of the *Gabo Foundation* as part of the current heritage of the Colombian writer.

Key words: *narrative journalism, literary journalism, Gabriel García Márquez, Gabo Foundation*

Índice

1 Introducción.....	4
2 Objetivos.....	5
3 Metodología.....	6
4 Marco teórico.....	7-29
4.1 Periodismo narrativo.....	7-10
4.2 Características.....	11-15
4.3 Antecedentes.....	15-23
4.3.1 Influencias previas.....	15-18
4.3.2 Autores y obras de referencia.....	19-23
4.4 Panorama latinoamericano.....	23-29
4.4.1 Crónica.....	23-27
4.4.2 Gabriel García Márquez.....	27-29
5 Análisis.....	30-40
5.1 Entre cachacos.....	30-38
5.2 Fundación Gabo.....	39-40
6 Conclusiones.....	41-42
7 Bibliografía.....	42-43

1 Introducción

El presente estudio pretende analizar el trabajo del periodista y escritor Gabriel García Márquez. Para ello, se ha seleccionado su obra periodística comprendida entre los años 1954 y 1955. A través de este análisis, se estudiarán las relaciones que existen entre periodismo y literatura en los escritos del autor colombiano en ese periodo concreto.

Además, también se llevará a cabo el análisis de la conocida *Fundación Gabo* para establecer una conexión con el periodismo narrativo actual y poder revisar la herencia de García Márquez hoy.

Para poder aportar un marco contextual al macrogénero denominado como periodismo narrativo, también se incluirá una revisión teórica sobre el mismo. Abordaremos la concepción que diferentes autores tienen sobre el tema, aunaremos las características y rasgos propios de este tipo de periodismo y repasaremos su recorrido con algunos autores y obras claves.

La elección de la figura de García Márquez como objeto de estudio viene dada por su versatilidad como escritor. Aunque el colombiano es conocido por formar parte del fenómeno literario llamado *Boom latinoamericano* y ser una de las personalidades más valiosas dentro del *realismo mágico* como movimiento literario, donde encontramos *Cien años de soledad* como obra paradigmática, el escritor también dejó huella mediante su obra periodística. Es un autor que supo observar la realidad y mezclarla con los múltiples recursos literarios existentes para crear relatos donde el hecho periodístico comparte espacio con los detalles, la subjetividad de la voz autoral o los variados puntos de vista de las fuentes y personajes, como veremos más adelante.

El propio Gabo, como también fue conocido, explica la relación entre periodismo y literatura que se pretende abordar en este estudio:

Considero al periodismo como un género literario al mismo nivel que la novela, la poesía, el cuento y el teatro. Y es importante porque es un género literario con los pies puestos sobre la tierra. La literatura permite evadirse, pero con la formación periodística un cable lo retiene a uno en el suelo. (García Márquez, 1995)

2 Objetivos

El presente trabajo pretende conceptualizar el macrogénero conocido como periodismo narrativo a través del estudio de parte de la obra de Gabriel García Márquez y analizar su herencia actual mediante la labor que realiza la *Fundación Gabo*.

Los objetivos generales y específicos que se perseguirán e intentarán alcanzar durante estas páginas son los siguientes:

- Aportar un marco contextual general al periodismo narrativo
 - Explicar qué es el denominado como “periodismo narrativo”
 - Conocer los orígenes de este tipo de periodismo
 - Delimitar sus características
 - Señalar algunos autores y obras de relevancia
- Concretar el periodismo narrativo específico en la figura de Gabriel García Márquez
 - Estudiar sus rasgos generales y particulares
 - Abarcar sus distintos periodos
 - Señalar sus obras más destacadas
- Analizar un periodo preciso dentro de todo el recorrido periodístico de García Márquez
 - Aplicar la teoría a su obra periodística entre el año 1954 y 1955
- Estudiar la *Fundación Gabo* como referente del periodismo narrativo para poder observar la herencia actual del escritor colombiano
 - Explicar en qué consiste la fundación: cuál es su labor
 - Describir sus orígenes
 - Estudiar las diferentes figuras periodísticas que brotan de la misma para comprender la influencia de García Márquez

3 Metodología

La metodología utilizada en el presente trabajo es de tipo cualitativo. En primer lugar, se aborda desde un punto de vista teórico la conceptualización del periodismo narrativo. Tras la consulta de un amplio corpus de obras pertenecientes al campo periodístico-literario, donde se incluyen libros, artículos y revistas (entre otros), se ha podido generar un marco teórico que contextualice el tema. A través de esta documentación bibliográfica, con autores como Albert Chillón, Roberto Herrscher y Luis Guillermo Hernández, el estudio trata de explicar la simbiosis que se da entre el periodismo y la literatura, los antecedentes y rasgos del periodismo narrativo y su papel en la obra periodística de Gabriel García Márquez.

La parte analítica del trabajo es de carácter teórico-práctico. Consiste en aplicar la teoría explicada sobre el periodismo narrativo a la obra concreta de García Márquez perteneciente al periodo comprendido entre 1954 y 1955. Para ello, se recurre a la recopilación *Obra periodística 2: Entre cachacos (1954-1955)* para poder estudiar los escritos del autor colombiano propios de esos años. Se trata de un trabajo de lectura tras el que se detectarán en los títulos los rasgos que caracterizan al periodismo narrativo (como la presencia de detalles en el relato, de las sensaciones del autor o el multiperspectivismo).

En cuanto al análisis de la *Fundación Gabo*, se pretende plasmar la labor que realiza, sus orígenes y razón de ser y cómo se perfila a través de la misma la herencia del escritor colombiano. Para ello, la principal fuente de información es la propia página web de la fundación (<https://fundaciongabo.org/es>) donde se da cuenta no solo del trabajo que desempeña sino también de las diferentes alternativas que la complementan, como el Festival Gabo o el Premio Gabo (galardón que se concede actualmente a distintas personalidades que han continuado por la vía del periodismo narrativo).

4 Marco teórico

4.1 Periodismo narrativo

Existen entre el periodismo y la literatura una serie de vínculos y conexiones de orígenes, se podría decir, remotos. Partiendo de que ambos trabajan con el mismo material, esto es, el lenguaje, las palabras, ambas disciplinas vienen intercambiando distintos procedimientos –técnicos, estilísticos y retóricos–, comparten características y, en ocasiones, objetivos, y pueden coincidir igualmente en algunos medios de presentación y difusión.

El periodismo narrativo (también llamado periodismo literario) es el ámbito concreto dentro del periodismo que aúna las virtudes, puede que a veces los vicios, de los dos campos (periodismo y literatura). Se trata de un macrogénero –que incluye en sí mismo otros géneros– donde tienen cabida diferentes textos que oscilan entre el periodismo y la literatura. Es periodismo porque, aunque utilice diversas técnicas y distintos recursos, no inventa nada, porque en él está presente el compromiso de informar, y es narrativo porque busca contar historias, hacerlas entretenidas para los lectores y con tal grado de profundidad que se conviertan en un reflejo de su época (Puerta, 2011: 47).

López Pan y Rodríguez (2006) exponen distintos autores que entienden la literatura y el periodismo como actividades excluyentes o, por el contrario, las asimilan como una realidad existente y hermanan ambas áreas. Desde la periodística, José Luis Martínez Albertos y Octavio Aguilera apuestan por un periodismo basado en la transmisión de datos rápida y eficaz, donde primen la claridad y la sencillez en el lenguaje frente al literato cuya labor está alejada de la actualidad y que emplea un lenguaje más desviado, innovador, no estandarizado. Las tesis de Lázaro Carreter y Eugenio Coseriu, desde la perspectiva lingüística y literaria, también apoyan esta distinción basándose en las necesidades prácticas de los textos, la objetividad del discurso informativo o la invención del mundo literario (entre otros).

Por el contrario, el estudio (López Pan y Rodríguez, 2006) menciona a Albert Chillón como el primer autor que se ha dedicado sistemáticamente al estudio de las relaciones entre periodismo y literatura. Para él, el arte del reportaje periodístico –entre otros géneros– y el de la narración literaria se prestan mecanismos, herramientas, recursos y estrategias, hasta tal punto que ambos tipos de texto han ido creciendo a la par.

Estas dos posturas, la que defiende la unión y la que defiende la separación, sirven para ejemplificar la problemática que la mezcla de disciplinas, géneros y recursos supone. Sin embargo, cuando se descorre el velo de los prejuicios, se sigue el proceso de sus relaciones, se atiende a sus muchas confluencias y a las estrategias con que recrean la realidad inmediata, la balanza se inclina, en progresión ascendente, a favor del encuentro (Estévez Molinero, 1998: 40). Así, por encima de las diferencias, la simbiosis entre periodismo y literatura (como veremos más adelante) es progresiva y fructífera a diferentes niveles para ambos campos.

La clave del periodismo narrativo es que mientras su objetivo principal es comprometerse con la realidad y retratarla, se vale también de los recursos que otorga la literatura para mejorar el componente estético del texto. Los géneros periodísticos, independientemente del medio en el que se presenten, son formas de creación lingüística en las que es posible opinar, narrar y describir; en ellos hay un autor, con nombre propio; puede existir un narrador, unos personajes, un tiempo, un espacio, como en la literatura (Puerta, 2011: 55).

El periodismo narrativo se configura como una mezcla de la objetividad que proporcionan los hechos reales con los recursos propios de la literatura, como la creación de escenas o los detalles (entre otras características que veremos después). De esta manera, explica García León (1998), los sucesos que describen son reales, pero tal como se presentan podrían parecer relatos de ficción, si no fuera porque existe el referente concreto periodístico. Así, el relato mantiene la realidad de la que parte, y que lo sustenta, y los hechos se presentan como verdad verificable. Conjugando la verdad con un proceso de “novelización” se consiguen textos que van más allá de la simple pirámide invertida propia del periodismo tradicional. El querer saber más de lo humano, de lo que piensan y sienten los personajes no caracterizados en un texto periodístico, conocer los detalles del suceso, la historia en suma, de principio a fin, es la necesidad que cubren estos relatos (García de León, 1998: 342).

Este tipo de periodismo se aleja del método convencional con el que se realizan las estructuras de las noticias dentro del periodismo tradicional: las denominadas cinco W's. Por su primera letra en inglés, son las preguntas básicas a las que debe responder todo texto periodístico, es decir, qué (what), quién (who), cuándo (when), dónde (where) y por qué (why) –casi siempre se suele añadir una sexta, el cómo (how)–.

Herrscher (2009) explica cómo el periodismo narrativo trata de ir un paso más allá, sin quedarse en la superficie que este principio básico (el de las 5 *W's*) supone. Sin dejar estas incógnitas de lado, entiende que hay que tomarlas como base para plantearse preguntas mucho más amplias, más profundas, llevando cada una de esas preguntas hasta sus últimas consecuencias (Herrscher, 2009: 46). Este autor propone pues, tres niveles de profundidad: primero hay que definir con precisión la pregunta, en el segundo nivel se profundiza en el significado de cada una para dar los pasos acertados hacia la claridad y honestidad, y en el tercero se usa cada pregunta para introducirse en el periodismo narrativo propiamente dicho (Herrscher, 2009: 46).

A continuación, se muestra, como ejemplo, los distintos niveles que el autor establece para responder a la pregunta del *qué*:

Primer nivel: ¿qué paso? Es el relato fidedigno de los hechos

Segundo nivel – profundización: ¿qué pasó en realidad?, ¿es cierto?, ¿cómo lo sabemos?, ¿quién nos lo dijo?, ¿qué pruebas hay? Dentro de una noticia, ¿qué privilegiamos, por dónde empezamos? La pirámide invertida, de más a menos. La cronología, el relato de los hechos. ¿Qué parte de la historia es más importante? ¿Qué hay que saber para entender lo que pasó?

Tercer nivel – expansión: el qué del periodismo narrativo, ¿qué sabemos que sucedió, ¿qué contamos?, la construcción de la noticia. ¿Es esto digno de aparecer en nuestro medio? ¿Qué es noticia, qué es importante? ¿Quién decide qué es noticia? Las historias que nos competen, el interés público. Lo público y lo privado. La vida privada como evento noticioso. Los periodistas convierten lo privado en público. Los hechos insignificantes como ejemplos o modelos de conducta. Los personajes públicos, ¿tienen vida privada?, ¿tienen derecho a la vida privada? Los personajes privados, ¿tienen derecho a permanecer anónimos? ¿Hasta dónde tiene derecho y obligación de llegar el periodista? (Herrscher, 2009, p.49-50).

De esta forma, Roberto Herrscher expone cómo avanzar del simple *qué ha pasado* a toda una serie de cuestiones de mayor calado y que, por tanto, permiten al periodista construir un relato más complejo y profundo (manteniéndose fiel a los hechos). Para albergar todos estos interrogantes y dotarlos de una estructura, el periodismo narrativo emplea los recursos expresivos de lo literario. Tras alcanzar el tercer nivel, la mezcla de periodismo y literatura permite que el relato, no solo construido como noticia efímera sino como historia perenne, pueda ser releído con el paso del tiempo y conserve el mismo valor inicial. Destruye el fatalismo de la fugacidad del texto periodístico, su utilidad inmediata, para hacerlo imperecedero (Hernández, 2017: 32).

La definición que Luis Guillermo Hernández aporta sobre el periodismo literario (como él prefiere llamarlo) también coincide en que el texto parte de la realidad y se embellece con la literatura:

El periodismo literario adopta los géneros y estéticas disponibles en su espacio y tiempo sociales y culturales. Como periodismo, registra el suceso noticioso particular que acontece a los seres humanos. Como literatura, como poética de lo cotidiano, revela el alma de mujeres y hombres en la fracción de historia que les corresponde protagonizar (Hernández, 2017, p.35).

Albert Chillón, mencionado anteriormente, es uno de los estudiosos más reconocidos de este ámbito, quien concibe la unión de periodismo y literatura como una tradición de relaciones promiscuas. Para este autor, la incorporación de procedimientos de composición y estilo de la novela —y de otros géneros literarios y artísticos— no responde a un mero prurito de embellecer o maquillar la escritura periodística, sino al empeño de enriquecer su valor como modo de conocimiento, su aptitud para *dar cuenta* de la heteróclita realidad social (Chillón, 2014: 271). Y sigue:

Con la asimilación de recursos de procedencia literaria, el periodismo gana más que mera amenidad o capacidad de seducción sobre el lector: recibe nuevas posibilidades expresivas, cognitivas y estéticas que lo capacitan para convertirse en una vía relevante de conocimiento sobre el mundo y sus avatares (Chillón, 2014, p.271).

4.2. Características

Partiendo de una definición general del periodismo narrativo como una simbiosis entre periodismo y literatura, a continuación nos adentraremos en los rasgos concretos que esta disciplina presenta.

Como bien sintetiza Puerta (2011), algunas de las técnicas literarias de las que se vale el periodismo narrativo son contar el relato escena por escena, el manejo del tiempo y la tensión para crear atmósferas y dar cuenta de los hechos que los ocupan. Y añade: un periodismo que toma decisiones como el tipo de narrador que va a utilizar, que desecha gran cantidad de información, que incorpora anécdotas y detalles que, al periodismo de primera plana, pueden parecer insignificantes; un periodismo que reconstruye atmósferas, lugares, personajes; un periodismo en el que se notan las particularidades del periodista que lo escribe (Puerta, 2011: 49).

De esta manera, frente a la yuxtaposición de datos, la mayoría de veces superficiales, que propone el periodismo tradicional, el periodismo narrativo plantea contar una historia y, asimilándose a la literatura (y al cine), plantea una narración escena por escena. Se dilata meticulosamente la relación de detalles de carácter realista, construyendo escenas, una tras otra, en orden sucesivo, escenas que sustituyen a la acumulación de datos, y que consiguen satisfacer la curiosidad del lector (García de León, 1998: 341).

Para Wolfe, el procedimiento principal del periodismo narrativo es esta construcción escena por escena, que consiste en relatar la historia a base de escenas sucesivas –cada una compuesta sobre todo por descripciones y diálogos– y reducir al mínimo posible el uso de sumarios narrativos (como se cita en Chillón, 2014).

Hernández (2017) considera la escena como la síntesis de un todo. En la escena confluyen no solo la eficacia narrativa sino también la capacidad interpretativa del periodista para captar la esencia de los acontecimientos (Hernández, 2017: 137).

La escena, por tanto, incorpora otras características del periodismo narrativo, como los detalles o los diálogos, para crear un ambiente que muestre, que reconstruya la realidad. Incluso si el periodista no estuvo en el lugar de los hechos cuando estos ocurrieron, puede edificar estas escenas mediante su trabajo investigativo y recopilatorio minucioso

y preciso para que el lector, en su lectura, sí esté ahí. Es una bondad de la escenificación y es un valor supremo para el buen periodismo (Hernández, 2017:138). Porque las escenas, como asegura Wolfe, son ese momento dramático en que los diálogos, los gestos, las expresiones faciales, los detalles del ambiente ofrecen la vida subjetiva, la vida emocional de los personajes, aspecto que antes solo se podía obtener en la literatura, porque para el periodismo solo se reservaba la descripción objetiva, sin emociones (como se cita en Hernández, 2017).

Como se ha dicho, estas escenas incluyen dentro de sí a otros elementos clave del periodismo narrativo: diálogos y detalles. Herrscher (2009) explica el paso que debe darse de la simple declaración de una fuente al diálogo de un personaje. Las fuentes largan parrafadas sin contexto, muchas veces nos tiran sus conclusiones sin contarnos de dónde las sacaron, lanzan argumentos sin narrar la historia que hay detrás, y aparecen y desaparecen de nuestros textos sin que podamos ni verlas, ni olerlas, ni entenderlas (Herrscher, 2009: 39).

Por eso, frente a las declaraciones insulsas, el periodismo narrativo propone incorporar los diálogos para profundizar en la historia, que las voces cuenten, recuerden, reflexionen. Chillón (2014) lo explica como un procedimiento mediante el que el reportero, en vez de limitarse a seleccionar en forma de cita directa algunas declaraciones consideradas de interés periodístico, apuesta por recrear integralmente diálogos enteros, sin arreglarlos ni maquillarlos al modo usual en el periodismo convencional.

Los detalles, por su parte, son una muestra del trabajo del campo del periodista, su interpretación y la veracidad del relato. Se trata de crear imágenes en la mente del lector conforme avanza en la historia, mostrándole a un personaje, una ciudad o una situación sin decirle explícitamente cómo es. Los mil y un detalles, desde los más significativos hasta los aparentemente insignificantes, que permiten transmitir a los demás los pormenores de un hecho en toda su intensidad (Hernández, 2017: 82).

Uno de los mecanismos que se pueden emplear para ofrecer los detalles de un hecho son los cinco sentidos. A qué huele, qué sabor tiene, qué se ve así, qué se escucha, cómo se siente. Los cinco sentidos, al servicio del periodismo, permiten que la composición profundice en intensidad, en cuanto a lo literario, pero también en veracidad, en cuanto a lo periodístico, porque eso hace referencia directa a un reportero dispuesto al

aprovechamiento de sus destrezas como informador para reconstruir el acontecimiento y transmitirlo para que otros lo recreen, lo vivan (Hernández, 2017: 84).

Herrscher (2009) también dota de importancia al detalle revelador a través del cual los objetos cobran vida y el lector puede sumergirse en la narración. Los detalles reveladores son a veces pequeñas escenas, frases, imágenes, cosas que escuchamos, vemos, olemos o tocamos y que quedan en nuestra memoria, porque nos hacen percibir con los sentidos cosas que pensamos o sentimos y que nos cuesta expresar (Herrscher, 2009: 41).

Otro de los rasgos propios del periodismo narrativo es convertir a las fuentes en personajes de esas escenas y diálogos, donde la descripción cobra especial relevancia para aportar los detalles mencionados. Tal como lo entiende Herrscher (2009), no se da un paso de lo cierto a la ficción: si transformas a alguien en personaje, no significa que mientas ni que inventes una figura novelesca. El personaje periodístico nos acerca y humaniza más a la persona del texto que si se quedase en mera fábrica de declaraciones (Herrscher, 2009: 39).

Es preciso que el periodista se olvide de ver a sus fuentes de información como entes productores de entrecomillados, como especialistas en opinar, como expertos en enunciar frases para encabezados (Hernández, 2017: 96). Es decir, es necesario cambiar el prisma desde el que se observa para entender que frente al periodista, como entrevistador, se encuentra otro ser humano, una persona con sus vivencias, emociones y múltiples versiones de sí misma. Las diversas facetas, el cúmulo de matices que cada ser humano presenta a lo largo de la vida (Hernández, 2017), son necesarias para comprender al otro y poder construir un relato fidedigno a su persona, que represente a una sociedad en un tiempo y que cuente una historia más profunda que la pirámide invertida propia del periodismo tradicional.

En el periodismo narrativo, además, es importante el punto de vista que adopta el narrador. Antes de adentrarse en una historia, conocer todo sobre ella y contar quiénes son los otros, es necesario que el periodista se revise a sí mismo y precise desde dónde va a contar. En el periodismo informativo clásico, el periodista no existe. El *yo* está prohibido no solo como mención de que yo hice algo, yo pensé o yo reaccioné de determinada manera; está prohibido como punto de vista (Herrscher, 2009: 35).

La objetividad es el valor que se ha configurado como supremo dentro del periodismo tradicional. El periodista simplemente cuenta lo que pasó pero como si nunca hubiera estado allí presente, porque su persona, su vivencia y su subjetividad no tienen cabida en una noticia donde lo importante son las cinco W's. Pero cuando cuento una historia, ya sea inventada o real, lo primero que aparece es el narrador: yo (Herrscher, 2009: 35). En este tipo de periodismo, es crucial subrayar la voz del narrador por las posibilidades que ofrece frente al periodismo tradicional, donde el relator del texto es siempre un ente objetivo, sin rostro, emociones ni opiniones, que resume los hechos desde la voz omnisciente de una tercera persona (Hernández, 2017: 128-129).

Para poder elegir la mejor opción como narrador y darle forma al texto a través de esta figura, es imprescindible, como indica Hernández (2017), no solo un profundo conocimiento de los instrumentos narrativos, sino también un control total y pleno de los elementos, que constituyen las distintas situaciones del relato. Este autor establece una serie de posturas (y elementos a tener en cuenta) que puede adoptar el periodista para conformar su relato:

Orientación: es la condición que elige el periodista para narrar el acontecimiento y desde la cual se hará la relatoría (bajo su identidad o delegando la voz)

Narrador periodista o no identificado: adoptado por el periodismo tradicional, que sitúa al periodista en un punto externo no participante

Narrador personaje: algún protagonista, antagonista o personaje secundario que relata la historia que vive o atestigua

Aspectos: el involucramiento reflexivo y opinativo del narrador dentro de la historia (ética, moral, social, política)

De narración: cuando el narrador no interviene y solo tiene acceso exterior a las acciones y acontecimientos

De reflexión: cuando el narrador reflexiona u opina sobre las acciones, los personajes y los acontecimientos de la historia

Persona gramatical: primera persona (yo, nosotros), segunda persona (tú, vosotros/ustedes) o tercera persona (él/ella, ellos/ellas) (Hernández, 2017, p.130-135).

Teniendo en cuenta todas estas posibilidades, el periodista narrativo puede abordar una historia desde multitud de puntos de vista de su figura de narrador. Y este cúmulo de alternativas permite hacer del periodismo literario una actividad más compleja pero también más rica y desafiante, al servicio de la interpretación de los hechos (Hernández, 2017: 136).

El periodismo narrativo, como hemos visto, mezcla todos los elementos hasta ahora mencionados –las escenas, los diálogos, los detalles, los personajes y la voz del narrador– sin olvidarse de otro atributo fundamental en estos relatos: la perspectiva de los otros. Hernández (2017), de nuevo, establece siete categorías de voces ajenas, resultado de la sumatoria de las formas básicas del periodismo tradicional y la gama de posibilidades rescatadas de la literatura: estilo directo, estilo indirecto, estilo directo libre, estilo indirecto libre, narrativización, diálogos, y polifonías y efecto Rashomon.

Captando y plasmando en el relato las voces, las lógicas, las sensibilidades y los puntos de vista de los otros, la historia se nutre de realismo, veracidad y empatía. Escuchar a alguien distinto a nosotros contar su historia, desde su punto de vista, construyendo la narración desde la que ven el mundo y nos ven a nosotros, es una experiencia que siempre nos descoloca, a veces nos confunde, pero a la larga nos enriquece (Herrscher, 2009: 37). Como dijo Gay Talese:

La curiosidad me tienta del lado de los personajes reservados, de los desconocidos para quienes suelo representar su primera experiencia en ser entrevistados. Podría escribir acerca de ellos hoy, mañana o el año que viene y no habría la menor diferencia en cuanto a su actualidad. Esas personas son intemporales. Podrán vivir mientras viva el lenguaje empleado en describir sus vidas, si ese lenguaje está dotado de cualidades perdurables (como se cita en Hernández, 2017).

4.3 Antecedentes

4.3.1 Influencias previas

El periodismo narrativo se ha visto influido, a la par que configurado, por diferentes géneros, estilos y corrientes. En su estudio, Chillón (2014) realiza un recorrido por los diferentes cauces que lograron dar forma al periodismo narrativo: la novela realista de ficción, la prosa literaria testimonial, la narrativa científica y la propia escritura periodística. La convergencia de estas facetas es la sensibilidad realista característica de la época moderna manifiesta en la necesidad de elaborar y recibir productos culturales capaces de captar y expresar las palpitaciones de los nuevos tiempos (Chillón, 2014: 185).

La novela realista es el género con la aportación más importante al periodismo narrativo. La interrelación de literatura y periodismo o, más precisamente, el cruzamiento y entreveramiento de sus géneros más específicos –en particular, la novela y el reportaje– acaba siendo un hecho fácilmente apreciable (Estévez Molinero, 1998: 46).

Desde principios del siglo XIX la gran corriente de la novela es de signo realista. A diferencia de la mitopoética (que busca crear mundos fabulosos), la realista pretende representar verosímilmente los contornos de la realidad perceptible. Además de tratar de saciar el hambre realista de la época, este tipo de novela triunfó por otros motivos: por su condición de macrogénero –pues puede absorber géneros anteriores como la crónica o la epopeya y otros coetáneos como el cuadro de costumbres o el reportaje– y por deshacerse de la separación de estilos –vieja regla basada en los temas y personajes tratados– e incorporar el polifonismo, el dialogismo y el plurilingüismo social (Chillón, 2014).

La capacidad camaleónica de la novela desarrolla su capacidad de adaptación en función de las cambiantes formas de producción y consumo de la literatura. Por un lado, en lugar de ser amenazada por los nuevos temas, convenciones y actitudes procedentes de otros géneros de escritura, la novela ha enriquecido vorazmente su patrimonio (Chillón, 2014: 163). Así, surgen diferentes tipos de novela, con sus variedades, temáticas y formas específicas. Por ejemplo, la asimilación del dietario íntimo, la carta, la confesión y la biografía ha dado lugar a subgéneros como la novela-diario, la novela epistolar, la novela-ensayo, la novela autobiográfica y la novela- reportaje. Estas absorciones se unen a la aptitud que posee la novela realista para captar y expresar artísticamente la diversidad social del lenguaje (Chillón, 2014). De esta forma, la

variedad lingüística de una sociedad nutre el relato y lo dota de una mayor realidad al plasmar diálogos, conversaciones y distintos modos de habla de los personajes o narradores. Así, el periodismo escrito contemporáneo resulta contaminado por la novela realista y el reportaje, especialmente, se ve afectado hasta su raíz.

Destacar brevemente la que es, sin duda, la primera vez que periodismo y literatura se asociaron de manera sistemática y relevante: a través de la novela folletín. De nuevo, periodista y literato se unen en una misma figura; buena parte de las novelas realistas de escritores como Dickens, Hugo o Balzac fueron publicadas mediante folletines. Este tipo de publicaciones estaba concebido para incrementar las ventas, de ahí que buena parte de los escritos fuesen literatura simple y efectista. Pero este método colaboró decisivamente a sostener y difundir los mejores exponentes del nuevo género (Chillón, 2014: 170).

Por otro lado, también hay que subrayar la influencia de la novela corta (o *nouvelle*) y del relato breve (o *short-story*) en algunos géneros periodísticos. Desde las narraciones policíacas de Edgar Allan Poe hasta las *short-stories* norteamericanas escritas durante los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del XX, el arte del relato estableció estrechos vínculos con la crónica y el reportaje periodísticos: fue netamente influido por la emergente sensibilidad periodística –por los temas escogidos, la observación de la vida cotidiana y los recursos de composición y estilo–, y a la vez hizo importantes contribuciones a la prosa periodística, como la intensidad expresiva, la concisión compositiva, la capacidad para la alusión y la sugerencia o la pericia en el uso del punto de vista (Chillón, 2014: 181).

Además de la novela como macrogénero, el periodismo narrativo también se vio influenciado por la ya mencionada prosa literaria testimonial. Como apunta Chillón (2014), desde el principio, el periodismo literario recibió aportaciones de la vieja crónica literaria y de su moderna adaptación periodística; del cuadro y del artículo de costumbres; de las modalidades autobiográficas –memorias, autobiografías, confesiones, dietarios, libros de viajes, relatos de experiencias, epistolarios–; de la biografía, la semblanza y el retrato; de algunas formas literarias fronterizas entre la fabulación y el testimonio –novela autobiográfica, *roman à chef*, novela histórica–; de ciertos géneros literarios de ficción –cuento policíaco, *short story*–; y, obviamente, de los géneros periodísticos anteriores y coetáneos –features y color stories, entrevistas de

personaje, reportajes informativos. Además, añade otros dos cauces, a saber: el ensayo y el documentalismo cinematográfico y el teatro documental.

Por otra parte, la también nombrada narrativa científica tuvo su impacto en la configuración del periodismo narrativo. A partir de los años treinta, empieza a surgir una narrativa de propósito documental cultivada por una parte de los científicos sociales de la época. Estos científicos sociales empezaron a mostrarse crecientemente interesados en utilizar, además de los tradicionales métodos cuantitativos, otros de carácter cualitativo, atentos a la captación de las vivencias concretas de las personas en su respectivo medio social (Chillón, 2014: 213).

La proliferación de estos relatos científicos cualitativos influyó en el reportaje literario y ambos se nutrieron de numerosas y relevantes aportaciones recíprocas. Tal como explica Chillón (2014), los científicos sociales han aportado a los reporteros valiosos procedimientos de investigación y tratamiento de la información, que han permitido a estos imprimir a sus trabajos un rigor documental; a la inversa, los procesos de la novela y del reportaje capacitan a los investigadores sociales para captar en toda su complejidad la calidad de la experiencia, la textura de la vivencia de los individuos en sociedad.

Por último, anotar un par de pinceladas precisas que Herrscher (2009) traza sobre los antecedentes remotos de esta influencia de la literatura al periodismo (y viceversa). De un lado, los mitos: el papel del periodista narrativo no dista tanto de los grandes contadores de historias. Somos herederos de los viejos contadores de historias, desde Homero hasta los viejos cuentistas de las fogatas africanas (Herrscher, 2009: 74). Las historias pasadas, mitos y leyendas, los grandes relatos fundacionales nos configuran como sociedad, nos retratan, al igual que el periodista narrativo pretende plasmar la realidad, con sus simplezas y complejidades. De otro lado, las obras de Shakespeare: la empatía que genera el teatro y la obligación de ponerte en el lugar del otro. Para hacer creíbles los diálogos, discusiones, encuentros y desencuentros de sus personajes, el dramaturgo tiene que ponerse en el lugar de cada uno, adoptar su modo de hablar, su vocabulario, sus muletillas, sus argumentos, y hacernos creíbles sus cambios y evoluciones (Herrscher, 2019: 75). Los grandes temas shakesperianos, como el amor o la venganza, exploran los rincones del alma humana, tal y como el periodismo narrativo busca historias que ejemplifiquen este tipo de valores.

4.3.2 Autores y obras de referencia

La tradición periodístico literaria que hemos ido desarrollando, donde el periodismo incorpora recursos literarios a sus textos y ambas disciplinas se enriquecen mutuamente, no es nueva. Diversos autores trazan una línea donde las obras, los individuos y las épocas suelen coincidir.

Como punto de partida: Daniel Defoe y su *Diario de la peste* (1722). Explica García de León (1998) que el autor construye un impresionante relato a partir de entrevistas a supervivientes, datos y encuestas reales de la epidemia que asoló Londres en 1665, aunando de este modo la exactitud y rigor informativo con el conseguido valor literario.

A principios del siglo XX, el influjo de los idearios de reforma y revolución social de signo comunista, socialista o anarquista explica la aparición en los Estados Unidos de los muckrakers: una corriente de reporteros que se dedicaron a investigar, con fines de denuncia social, la variada casuística de la corrupción promovida por empresas privadas y por la propia administración (Chillón, 2014: 228). Como muckrakers (“rastrilladores de cieno”) destacados encontramos a Upton Sinclair y Jack London. Con su obra *La jungla* (1906), Sinclair conjugó el reportaje y la novela retratando la miseria de la clase obrera durante la consolidación del capitalismo monopolista estadounidense. La novela no rinde cuenta de hechos auténticos, pero sí que plasma la realidad de una época donde las localizaciones, los datos y documentos son auténticos. Es una especie de gran reportaje novelado, un retablo no verídico pero sí verdadero construido literariamente mediante convenciones tomadas de la novela de ficción (Chillón, 2014: 231). El otro muckraker señalado, Jack London, sobresale por su obra *La gente del abismo* (1903), en la que denuncia la miseria de la clase obrera del East End de Londres. London combina los recursos del reportaje novelado, como el uso de fuentes de primera mano o el registro de anécdotas y diálogos, con una atmósfera general donde la composición y el estilo son deudores de la tradición novelística naturalista, sometidos a las exigencias de veracidad documental propias del reportaje periodístico (Chillón, 2014: 231-232).

Por su parte, el periodista John Reed es una simbiosis entre los muckrakers y las primeras semillas del incipiente periodismo de investigación. Sus trabajos son *México insurgente* (1914) –sobre la revolución de Zapata y Villa– y *Diez días que estremecieron al mundo* (1919) –sobre la revolución bolchevique de 1917–. Reed

escribe desde la posición de participante observador, lo que dota a los relatos de inmediatez, veracidad y un punto de vista privilegiado para el lector. En ambos textos, la incorporación de procedimientos novelísticos de composición y estilo se subordina a las exigencias informativas del reportaje (Chillón, 2014: 234).

Otro periodista que se sirvió de la denuncia en sus obras es John Dos Passos. La conexión que establece entre periodismo y literatura se refleja en sus reportajes sobre los anarquistas Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti. *La fosa y el péndulo* (1926) expone al aparato de justicia del país; mientras que *Encarando la silla: historia de la americanización de dos trabajadores extranjeros* (1927) es una mezcla de voces y puntos de vista diversos sobre el caso. El resultado fue un reportaje novelado poliédrico, un relato polifónico compuesto a partir de una estricta aplicación de la denominada técnica Rashomon (Chillón, 2014: 238). Estos reportajes fueron plasmados después en su conocida trilogía *USA –El paralelo cuarenta y dos* (1930), *1919* (1932) y *El gran dinero* (1936)–. En este caso, Dos Passos vuelve a estrechar las relaciones entre literatura y periodismo a través de la incorporación de retratos y diálogos así como de biografías o recortes de prensa. Estos elementos se combinan según un principio constructivo basado en el collage pictórico y en el montaje cinematográfico, desarrollado por Sergei Eisenstein en aquellos años (Chillón, 2014: 239).

Posteriormente, John Hersey marcaría uno de los hitos del periodismo narrativo con la publicación de su obra *Hiroshima* (1946). En este caso, se trata de una novela-reportaje, propia de los autores adscritos al estilo objetivo de la revista *The New Yorker*. Se trata de un derivado innovador del reportaje novelado basado en la conjugación del rigor documental con el uso de convenciones de representación características de la tradición novelística de signo realista perfilada en el siglo XIX (Chillón, 2014: 272). Hersey, con documentada veracidad, cuenta la historia de seis supervivientes de la bomba atómica del seis de agosto de 1945, narra qué hacía cada uno en los instantes anteriores al estallido y también que hicieron después. Como señala Herrscher (2009), el autor podía haber comenzado su relato por la mente, la idiosincrasia y la cultura japonesa, pero con el panorama de la Segunda Guerra Mundial como escenario mundial prefirió buscar las sensaciones y acciones que nos hacen iguales en lugar de reforzar la diferencia. Hersey subordina la obra a la exigencia de la verdad, herencia que recogerán luego autores como Lillian Ross, Norman Mailer, Gay Talese o Truman Capote (García de León, 1998: 335). Esta influencia viene dada, de un lado, por la fidelidad impecable a los

relatos recabados, y de otro, por la lograda conjunción entre la indagación en profundidad cultivada por el escritor y los recursos de escritura de estirpe novelística con que configuró su obra capital (Chillón, 2014: 278).

Los años 60 fueron un punto de inflexión para el periodismo estadounidense debido al nacimiento y florecimiento del denominado como *Nuevo Periodismo*. Estos nuevos escritores fueron una consecuencia directa de los anteriores; el mencionado Capote es uno de los puntos álgidos dentro periodismo narrativo. *A sangre fría* (1965) es una novela-reportaje que trasciende la simple narración de un asesinato –el caso Clutter, en Kansas– al que los medios tradicionales dedicaron apenas un párrafo, para inaugurar un nuevo género literario que el propio Capote denominó “non-fiction novel” (novela de no ficción). En esta pieza, se entremezclan con maestría la investigación minuciosa y exhaustiva de un acontecimiento real con la estética y los procedimientos de la novela realista (Chillón, 2014: 282). Como apunta García de León (1998), la non-fiction novel va más allá de los presupuestos de la novela realista decimonónica porque no simula una realidad mediante la ficción sino que da carácter de ficción a la realidad, en la que el escritor descubre su potencial narrativo. Por su parte, Herrscher (2009) explica el elemento diferenciador de *A sangre fría*: gira, cambia de puntos de vista, nos crea un punto de vista propio, toma caminos impensados, es la novela de un asesinato atroz y lo que hace Truman Capote es meternos en la cabeza de los asesinos.

Europa, por su parte, cultivó desde los años sesenta el periodismo narrativo. No fue un fenómeno de igual magnitud que el new journalism norteamericano, sino una serie de autores y obras que aportaron innovaciones al periodismo literario continental. Apunta Chillón (2014) que este nuevo periodismo europeo ha llegado a los lectores en forma de libro principalmente, por ser el soporte idóneo (por razones de espacio, legibilidad y mercado editorial) para la publicación del tipo de obras que los autores generaban. Es el caso de tres de las figuras más representativas de esta corriente: Ryszard Kapuscinski, Günter Wallraff y Oriana Fallaci.

El polaco Kapuscinski escribió textos de una naturaleza muy singular, practicó un periodismo inclasificable según algunos autores. Sus obras son una simbiosis de las técnicas documentales propias del periodismo de investigación, el ejercicio de observación característico de la crónica y la búsqueda de una especie de verdad poética que trasciende las limitaciones inherentes al simple verismo documental (Chillón, 2014:

377). El polaco se nota influido por la leyenda, el apólogo y el cuento al reflejar una fabulación ya característica en sus escritos. Sus obras más destacables son *El emperador* (1978) y *El Sha* (1982), ambas tratan el totalitarismo a través de las figuras de Mohammad Reza Pahlevi y Haile Selassie –los que fueron emperadores de Irán y Etiopía respectivamente–. Son piezas donde la mezcla de géneros funciona: fragmentos narrativos, descriptivos y argumentativos se conjugan con otros de ambiente más poético, la política y el ensayo buscan una verdad más allá de los datos, testimonios o entrevistas. Además, se plasma la convicción y el propósito de alcanzar un conocimiento verdadero sobre los hechos sucedidos recomponiendo el rompecabezas documental con que cuenta el periodista (Chillón, 2014: 377).

El alemán Günter Wallraff es otro inclasificable. Su radical honradez y compromiso político se subrayan con los procedimientos a los que recurre, a veces cuestionados. Su objetivo, afirma Herrscher (2009), era cambiar el mundo, ayudar al triunfo de la revolución desde la observación, la descripción y la narración en primera persona de las iniquidades del sistema que presenció como testigo y víctima. Sus herramientas eran la tapadera y el disfraz. En su obra más destacada, *Cabeza de turco* (1985), el reportero se suplanta a sí mismo por Alí Sinirlioglu, un turco de veintiséis años, moreno y ojos oscuros (mientras que Wallraff tenía en ese momento cuarenta y cinco, ojos azules y pelo rubio). Así denuncia, mediante la posición de participante observador y el punto de vista del narrador-protagonista, la xenofobia y la violación de los derechos humanos en la Alemania Occidental de los años ochenta. Sus procedimientos de trabajo y escritura conjugan, en suma, la actitud y las técnicas propias del periodismo de investigación con los recursos de composición y estilo acuñados por las tradiciones, netamente literarias, del relato de experiencias y la narrativa realista (Chillón, 2014: 389).

La italiana Oriana Fallaci destaca por una especie de lucha que reflejan sus textos y, sobre todo, por sus grandes entrevistas. Herrscher (2009) la describe como una gran escritora, una gran entrevistadora –la más grande cuestionadora de los poderosos que haya dado el periodismo– y una formidable aventurera. Sus entrevistas sobresalen por la precisión de sus preguntas, la selección del personaje y su preparación exhaustiva. Además, también cultivó la novela, el reportaje, la columna y el ensayo periodístico. La simbiosis entre periodismo y literatura queda reflejada en su obra *Un hombre* (1979), un reportaje novelado extenso que ella misma denominó “romanzo-verité” (novela-verdad). Es una pieza biográfica sobre los últimos años de Alekos Panagulis, el

anarquista griego que se opuso frontalmente a la tiranía ejercida por la Dictadura de los Coroneles. Explica Chillón (2014) cómo la autora compone la trama a base de planos temporales alternados anacrónicamente, con prolepsis y analepsis yuxtapuestas. Es una novela circular que empieza y acaba con la muerte de Panagulis, por lo que es su vida lo que importa. Sin embargo, Fallaci cae fascinada por el personaje y no puede sustraerse a enaltecerlo como un héroe contemporáneo; todos los ingredientes del reportaje colaboran a ello: la estructura cíclica, el punto de vista de un narrador-testigo y los recursos de caracterización empleados (Chillón, 2014: 396).

A modo de pincelada, incluir el panorama español dentro de estas corrientes de nuevos periodismos. Desde el tardofranquismo ha habido en España una tendencia hacia la unión entre periodismo y literatura que venimos explicando. Algunos de los factores que Chillón (2014) establece como claves en la aparición de esta corriente son: el relajamiento de la censura, la mayoría de edad profesional de una generación nacida después de la Guerra Civil e influida por los ecos de Mayo del 68 y la contracultura estadounidense, la aparición de nuevas cabeceras no vinculadas al Movimiento y sí a la cultura de izquierdas, el aumento de la calidad de la prensa y, unido a ello, la búsqueda por parte de algunos periodistas y medios de nuevas formas de escritura –desde la propia tradición periodístico-literaria y desde la influencia de las tendencias coetáneas europeas y estadounidenses—. El reportaje novelado como pieza fundamental del periodismo narrativo no ha tenido en España la misma importancia que en las otras corrientes; el nuevo periodismo hispano ha bebido de fuentes propias, lo que explica, según Chillón (2014), la querencia bastante generalizada por una escritura manierista y una proclividad a cultivar géneros más próximos a la divagación personal y la opinión (columna, retrato, artículo, cuadro de costumbres) que a la búsqueda contrastada de información (en géneros como la crónica o al reportaje). Algunos ejemplos son Francisco Umbral (*Diario de un snob*) o Manuel Vázquez Montalbán (*La capilla Sixtina*) dentro de la columna y el artículo de opinión o Manuel Vicent (*No pongas tus sucias manos sobre Mozart*) y el costumbrismo en general; por otro lado, Rosa Montero (*Cinco años de país*) con sus retratos y entrevistas de personaje o José Luis Martín Prieto (*Técnica del golpe de Estado*) con la crónica literaria de actualidad.

4.4 Panorama latinoamericano

4.4.1 Crónica

América Latina, un vasto subcontinente con múltiples y diversas realidades, también ha potenciado, en conjunto, un periodismo narrativo propio de gran amplitud y valor. Revistas como *Etiqueta Negra*, *Anfibia* o *El Gatopardo* han insertado entre sus páginas diferentes obras y autores con una calidad periodística innegable.

Figuras como Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Elena Poniatowska o Eduardo Galeano son solo algunos de los casos donde periodismo y literatura se unen para nutrirse mutuamente. El talento de tan ilustres autores ha dado frutos no solo en el terreno de la escritura ficticia, sino también en el de la escritura facticia, en forma de ensayo, articulismo periodístico, prosa de viajes, crónicas, semblanzas y retratos, prosa miscelánea o periodismo literario (Chillón, 2014: 408).

Para denominar a toda esta producción periodística latinoamericana se emplea el término “crónica”, que engloba todas las manifestaciones periodístico-literarias surgidas de esta región de muy diversa índole. Susana Rotker (2005) habla de un género híbrido que nace con los modernistas latinoamericanos a mediados del siglo XIX: un producto transgresor que se centra en la narración de detalles menores de la vida cotidiana del hombre común, en el modo mismo de narrarla, que irrumpe con fuerza en lo subjetivo, que no respeta el orden cronológico, pero que al mismo tiempo se niega a la ficción. Es decir, el periodismo narrativo del que venimos hablando, donde los recursos literarios, ciertos elementos del lenguaje y la voz propia del autor se entremezclan para dar lugar a textos periodísticos que reflejen una realidad con mayor profundidad.

Puerta (2011) afirma que la crónica es un género latinoamericano, con fuerte acento colombiano. Aunque tiene un origen remoto, que algunos teóricos ubican en el Génesis de la Biblia e incluso hay quienes lo sitúan en el comienzo de las civilizaciones, en Mesopotamia, en el maravilloso descubrimiento de la historia de Gilgamesh, es en América, en momentos definitivos, donde la crónica recibe un impulso vital (Puerta, 2011: 56).

La crónica latinoamericana es distinta de la concepción de crónica que en España se tiene. Aquella combina estilos y géneros (ensayo, biografía, reportaje...) y parte de ese periodismo narrativo, mientras que esta suele vincularse a eventos donde prima la narración cronológica (siguiendo el orden de los acontecimientos), regida por la actualidad y la tercera persona.

De un lado, Rotker (2005) identifica como característica fundamental de la crónica la voluntad de escritura: el cómo se ha verbalizado el discurso, del cómo prevalece el aire verbal en la transmisión de un mensaje referencial. De otro lado, López Hidalgo (2018) no solo apunta a la calidad de estilo de los periodistas latinoamericanos sino también al modo de investigar los hechos: la inmersión. Lejos de la retórica del distanciamiento, el profesional se adentra en los hechos para después narrarlos. La crónica, desde luego, es el género que mejor se adapta a la inmersión; el periodista se siente más a gusto en una estructura que no convoca a las prisas, ni se somete a las normas rígidas de los libros de estilo de los diarios, que no se doblega ante los requisitos efímeros de la actualidad, ni a una objetividad falsa cada vez más en desuso, que le permite escribir en primera persona y hacer uso de una subjetividad ética y estética (López Hidalgo, 2018: 27).

Existe, además, una especie de recorrido, más o menos compartido por diferentes autores, de la propia crónica como influencia básica en la escritura de este subcontinente. En primer lugar: la crónica de Indias. La crónica nació en América con la llegada de los llamados Cronistas de Indias, normalmente sacerdotes que venían a catolizar a los nativos y que registraban lo que veían en el Nuevo Mundo (Puerta, 2011: 58). Como ejemplos, el *Diario de Navegación* (1492) de Cristóbal Colón o la *Historia del Nuevo Mundo* (1793) de Juan Bautista Muñoz.

Una vez se produce el cambio en la denominación de ese Nuevo Mundo y se renombran las Indias Occidentales como América, la crónica de Indias deja paso a la historia colonial americana y a la literatura latinoamericana. Puerta (2011) establece *El Carnero* como primera crónica americana. Escrita por Juan Rodríguez Freyle entre 1636 y 1638 y publicada hasta 1859, es la obra más emblemática de las letras coloniales neogranadinas. Se detiene en las costumbres locales, registra un periodo temporal de una comunidad determinada, con las noticias políticas, crímenes famosos, pestes, costumbres y escándalos (Puerta, 2011: 58).

Después se desarrollan estilos propios de crónica en función del escritor que dé forma a la realidad. Destaca así Luis Tejada, que aproxima la denominada crónica al modelo del ensayo. Se centra en pequeños fragmentos cotidianos y analiza temas y personajes que no tenían lugar en la primera página de los periódicos. Por otro lado, Roberto Arlt y José Antonio Osorio Lizarazo son otros pilares fundamentales para comprender la transformación de las ciudades. Dos escritores que vivían sus historias, con una estética

que no es entendida desde la concepción tradicional, con esa percepción o apreciación de la belleza, con lo elegante, con la armonía, con lo agradable a la vista, sino al contrario, con un planteamiento y escritura basados en la “estética de lo feo” (Puerta, 2011).

Sin embargo, es con la llegada del Modernismo cuando la crónica cobra especial relevancia. Explica Aguilar Guzmán (2019) que el modelo a seguir son los cronistas parisinos, los llamados *flaneurs*, expertos en el arte de la *flanerie*, el vagabundeo por las calles de la ciudad sin rumbo fijo, por el placer de la experiencia. Estos escritores retrataban personajes, la vida cotidiana de las ciudades o los mitos urbanos. De la mano de autores como Rubén Darío, José Martí o Manuel Gutiérrez Nájera, estos escritos incluyen rasgos que caracterizaron también a los textos poéticos modernistas. Explica Rotker (2005): plasticidad y expresividad impresionista, parnasianismo y simbolismo, incorporación de la naturaleza, búsquedas en el lenguaje del Siglo de Oro español, la absorción de la velocidad vital de la nueva sociedad industrializada. El resultado, en palabras de Ovidio Jiménez, fue el brote de la crónica como género nuevo de las letras hispanoamericanas.

Posteriormente, en el siglo XX surge otro tipo de crónica, vinculada ya no solo a la literatura sino también a la antropología y la sociología. Rotker (2005) establece el vínculo entre la vieja y la nueva crónica: las crónicas modernistas son los antecedentes directos de lo que en los años cincuenta y sesenta del siglo XX habría de llamarse “nuevo periodismo” y “literatura de no ficción”; su hibridez insoluble, las imperfecciones como condición, la movilidad, el cuestionamiento, el sincretismo y esa marginalidad que no termina de acomodarse en ninguna parte son la mejor voz de una época que a partir de entonces solo sabe que es cierta la propia existencia, que se mueve disgregada entre la información constante y la ausencia de otra tradición que no sea la de la duda; una época que vive –como los modernistas– en busca de la armonía perdida, en pos de alguna belleza.

Aunque el mencionado Nuevo Periodismo marcó un antes y un después en el periodismo estadounidense, en particular, y en el periodismo narrativo, en general, para los argentinos ya existía esta simbiosis gracias a Rodolfo Walsh y su novela de no ficción *Operación masacre* (1956). El libro es un hito del periodismo narrativo latinoamericano, que cuenta la historia de siete hombres fusilados por ser sospechosos

del levantamiento fallido a la dictadura que, sin embargo, sobrevivieron. La obra combina la historia verídica que pretende contar con una tensión narrativa propia de una novela policíaca o de misterio.

Por último, destacan los denominados como “Nuevos Cronistas de Indias”, idea de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (ahora Fundación Gabo) que, en su página web, los describe así: exploradores contemporáneos, viajan por los territorios urbanos y rurales de Hispanoamérica, para descubrir con el rigor de la reportería y contar con voz propia las historias tiernas, terribles y también asombrosas de los múltiples nuevos mundos que conviven en nuestras sociedades. Sobresale Leila Guerriero y su obra *Los suicidas del fin del mundo* (2005), Alma Guillermoprieto con *La Habana en el espejo*, Jorge Carrión en *Crónica de Viaje* (2009), además de otros autores como Martín Caparrós, Julio Villanueva Chang, Juan Pablo Meneses o Alberto Salcedo Ramos.

Todo este recorrido y la vinculación actual que se establece entre los cronistas de esta época y los antiguos de las Indias responde a una necesidad de distinción y diferenciación. Se percibe la ambición de construir un periodismo nuevo, propio de América Latina, desvinculado del patronazgo del periodismo estadounidense y, en cambio, vinculado con la literatura propia del sur, con su tradición del relato oral, con sus héroes y sus historias (Aguilar Guzmán, 2019: 138). Por eso la crónica es hoy una forma de hacer periodismo, donde géneros como la noticia, el reportaje, el perfil o la columna se entremezclan y donde destacan temas propios como las Amazonas y heroínas, la codicia y avaricia, la emigración o la tiranía (solo por mencionar algunos). La crónica se establece así como una señal identificativa del periodismo narrativo latinoamericano, con estilos, rasgos y autores propios.

4.4.2 Gabriel García Márquez

Gabriel García Márquez es uno de los escritores colombianos, tanto en su faceta de novelista como en la de periodista, más reconocidos y extendidos a nivel internacional. Su obra más famosa, *Cien años de soledad* –que le valió el Nobel de Literatura–, pertenece al fenómeno literario denominado como ‘boom’ latinoamericano y a la corriente estilística conocida como realismo mágico. En este caso, es en el terreno de la literatura donde ficción y realidad se entremezclan: García Márquez da forma a historias

reales pero las nutre de esa magia y mitología propia del movimiento. Destacan la mencionada *Cien años de soledad*, *Crónica de una muerte anunciada* o *El coronel no tiene quien le escriba* como obras de referencia.

Afirma Herrscher (2009) que las tensiones entre el periodista y el novelista son, probablemente, más fuertes y constantes en García Márquez que en otras figuras como Hersey o Capote porque el colombiano fue novelista y periodista en paralelo durante toda su vida. Por ello, tanto sus contribuciones al realismo mágico (donde la propia palabra indica hibridación) como sus escritos periodísticos denotan esa simbiosis entre realidad y ficción, entre periodismo y literatura, que caracterizan al autor.

Por establecer, brevemente, su trayectoria periodística: García Márquez tuvo una etapa caribeña, cuando escribió para *El Universal* de Cartagena (1948-1949) y *El Heraldo* de Barranquilla (1950-1952), seguida de otra bogotana, cuando trabajó para *El Espectador*, después se movería por Europa, entre Barcelona y París, para volver a Caracas y, por último, México, donde continuó viajando a sitios de Europa y Colombia, entre otros.

Fue durante su etapa en *El Espectador* donde alcanzó su punto álgido dentro del periodismo narrativo con *Relato de un naufragio* (1955). Ahora convertido en libro, el relato fue una serie de catorce crónicas –que recuerda al folletín del siglo XIX– sobre el naufragio del destructor *A.R.C Caldas*, configuradas mediante las entrevistas que el escritor mantuvo con Luis Alejandro Velasco, el joven marinero que sobrevivió. El autor abandona su persona para narrar la historia a través del propio Velasco, de sus memorias y sus palabras, en calidad de narrador-protagonista. Es un trabajo basado en el reportaje de investigación y la inmersión periodística para llegar a los confines de la tragedia. Explica Rey Girbent (2016) una de las claves del relato: el autor transmite la historia de forma fidedigna pero, a su vez, no quiere que se pierda la tensión literaria.

Otras dos piezas de García Márquez ilustran así mismo su calidad como periodista narrativo. Se trata de dos obras de ficción tituladas *Noticia de un secuestro* (1995) y *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* (1986). Al igual que un naufragio protagoniza el relato anterior, en estos casos el escritor da cuenta de las historias de unas personas secuestradas por el narcotráfico y un cineasta perseguido (respectivamente). Es esta una característica clave del autor colombiano: fijarse en personajes cotidianos, dar voz a historias comunes que, en general, no han tenido la suficiente importancia en la prensa convencional. Para Herrscher (2009), estas tres obras reúnen un conjunto de

valores, como narrador y como reportero, que hacen que merezca la pena conocerlas mejor, leerlas y analizarlas.

La hibridez entre periodismo y literatura queda patente en García Márquez, como señala Villate Rodríguez (2009), cuando muchos de los elementos propios de su estilo literario están presentes en su periodismo, es decir, cuando su disciplina como novelista y cuentista le da herramientas importantes para su escritura periodística. Esta mezcla de recursos explica su evolución del periodismo de opinión al de reportaje, acompañada por la progresiva incorporación de procedimientos narrativos análogos a los que coetáneamente aplicaba a sus novelas y relatos de ficción (Chillón, 2014: 410). Este aspecto se percibe en la forma de sus textos, donde hay técnicas compartidas como el gancho inicial (causar interés desde el principio para atrapar) o el detalle. Otros recursos como la metáfora o el humor, a través de la ironía, la paradoja o la greguería, son más palpables en sus primeros textos, caracterizados por un lenguaje bastante elaborado a modo de construcción poética. Como ejemplo ilustrativo, una línea referida a la muerte en su columna *Punto y aparte* (1948) publicada en *El Universal*: “Que este dolor de estar dentro de ti, y lejano de mi propia sustancia, ha de encontrar alguna vez su remedio definitivo”.

Así, el periodismo de García Márquez tiene una estrecha relación con su narrativa, las temáticas que desarrolla en cada uno de estos espacios no resultan ser tan diferentes, así como el tratamiento que le da a la información (Villate Rodríguez, 2009: 99). Y aunque el escritor colombiano empiece preocupándose por las meditaciones profundas y la metafísica en clave poética, su escritura hará un cambio de rumbo. La que puede denominarse como su segunda etapa, tras su ingreso en *El Espectador*, está dominada por la investigación periodística y el uso de fuentes fiables, ambas predominantes frente a su opinión.

En la recopilación “Entre cachacos”, propia de su etapa bogotana, se reúnen los artículos aparecidos en *El Espectador* durante 1954 y 1955. Recopilados y prologados por Jacques Gilard, son textos que contienen reflexiones y análisis de hechos investigados en caliente, donde la forma delata preocupaciones literarias fundamentales y donde el rigor informativo (la ambición por contar bien) supera al mero afán inicial de información para alcanzar un alto valor literario. De esto nos ocuparemos a continuación.

5 Análisis

5.1 Entre cachacos

Los textos seleccionados para el análisis de la obra periodística de Gabriel García Márquez pertenecen a su ya mencionada etapa bogotana (de ahí que el nombre de la recopilación sea *entre cachacos*). *Relato de un naufrago* es su obra clave dentro del periodismo narrativo, pero ya ha sido analizada cientos de veces; por eso, aquí escogemos siete piezas corrientes aparecidas en *El Espectador* entre 1954 y 1955 para ilustrar las características del colombiano y su forma particular de combinar periodismo y literatura en sus escritos –donde las escenas, detalles o diálogos, entre otros rasgos explicados de este tipo de periodismo, construyen el relato–.

En primer lugar, su crónica *El cartero llama mil veces, una visita al cementerio de las cartas perdidas*, publicada el 1 de noviembre de 1954 (pg.15-16). Ya en el título, García Márquez consigue atrapar al lector y crear un aura de misterio sobre un tema tan cotidiano como las cartas que no llegan a su destino. El texto es una mezcla de datos y objetividad con un lenguaje cargado de poética y literatura. Por ejemplo, sustituye el nombre de la “oficina de rezagos” (el oficial) por el “cementerio de las cartas perdidas”, a la par que aporta la dirección, “casa número 567 de la carrera octava”, los trabajadores, “seis funcionarios”, o datos relacionados con las propias cartas, “en una lista de 170 cartas con la dirección errada, sólo seis fueron retiradas por sus destinatarios”.

El misterio que genera al inicio del relato con el cementerio continúa con recursos propios de la novela policiaca: “Detectivismo epistolar”, “el fabuloso oficio de localizar pistas donde no existen en apariencia”. Algunos temas cumbre del autor también tienen lugar en esta crónica. De un lado, el amor (o desamor en este caso): “Los millares de personas que diariamente van a las oficinas del correo a buscar una carta que no ha sido escrita jamás”. De otro, la muerte, donde la comparación y la metáfora priman: “El cementerio de las cartas se parece al cementerio de los hombres [...] Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en el cementerio de los hombres, en el cementerio de las cartas transcurre mucho tiempo antes de que se pierda la esperanza”. Otras figuras pertenecientes a la literatura también aparecen, como la paradoja: “Es un fanático del

orden en una oficina que existe solamente en virtud del desorden abismal de los corresponsales del país”.

Como es característico del periodismo narrativo, García Márquez también incorpora detalles y descripciones que ayudan a involucrar al lector en el tiempo y lugar de los hechos, a verlos en su cabeza y agilizar así la lectura. Describe así la oficina/cementerio, “casa de una sola planta, de techo bajo y paredes desconchadas”, a los funcionarios, “metódicos, escrupulosos, cubiertos por el óxido de la rutina”, o a Don Enrique Posada Ucrós, jefe de la oficina, “un hombre parsimonioso, de cabeza blanca”.

Junto a datos oficiales que implican la presencia del periodista en el lugar y, por tanto, la veracidad del texto (como los remitentes de algunas cartas: “Cabo 1º. La Habana”, “José. Bogotá”, “Para la señora que todas las mañanas va a misa de cinco y media a la Iglesia de Egipto”), el colombiano adjunta su estilo propio al describir anécdotas y escenas: comienza la pieza como una historia, “Alguien puso una carta que no llegó jamás a su destino ni regresó a su remitente”, para contar la trayectoria de una de las cartas perdidas, al igual que explica casos especiales, “En esa oficina donde el disparate es algo enteramente natural, hay una carta dentro de un sobre de luto, donde no ha sido escrito el nombre ni la dirección del destinatario, sino una frase en tinta violeta: Se la mando en sobre negro para que llegue más ligero”.

De esta manera, para explicar un hecho tan básico y cotidiano (también propio del periodismo narrativo elegir temas así) como la correspondencia perdida, Gabriel García Márquez profundiza en esa labor que se realiza en la oficina y dota al texto de pequeñas pinceladas literarias que hacen que el relato sea más detallado y ameno a la par que verídico y real gracias a la investigación y los datos que aporta.

El segundo texto es un perfil titulado *Un Papá Noel de verdad alegre esta Nochebuena a Bogotá*, publicado el 22 de diciembre de 1954 (pg.1, 2ª sección). En este caso, el escritor utiliza la figura de Papá Noel como el hilo conductor de la historia de vida de Efraín Tello, persona a través de la cual retrata la pobreza, la miseria y la precaria vida laboral de Bogotá. El texto denota una profunda investigación que García Márquez tuvo que realizar sobre la figura de Efraín Tello para narrar su vida pasada y actual con la cantidad de información y detalles que escribe: “no recuerda haberse mirado ante un espejo en los últimos treinta años”, “había nacido con los últimos estampidos de la guerra del 85”. Así, el escritor configura un retrato exhaustivo de su personaje, “Es un

anciano albino, pequeño, tímido, que vuelve la cara cuando ve un fotógrafo”, y de su vida, “estaba muy pequeño para darse cuenta de la guerra de los Mil Días, y que lo pusieron Efraín por el protagonista de María, de Jorge Isaacs. Nunca estuvo casado, y durante veinte años trabajó en su taller de carpintería de Fontibón. Cuando ya no pudo manejar el serrucho y el cepillo como se lo había enseñado su padre y como lo hizo con gran destreza durante los 32 años de su vida profesional, se vino a vivir a Bogotá”.

El colombiano también incorpora en este caso datos sobre la historia de Papa Noel en sí misma: “Hace muy pocos años la publicidad norteamericana impuso a Santa Claus en Colombia”, “se tenía como una versión protestante de los aguinaldos que el Niño Dios depositaba en la cama de los niños colombianos”, “Papá Noel –que es el nombre francés de Santa Claus–”, “se diferencia muy poco del San Nicolás original que en el silo III se distinguió en los países nórdicos por sus sorprendentes regalos”.

Los títulos, de nuevo, funcionan como gancho y condensan lo que viene a continuación. Por ejemplo, *El cuento empieza con un alemán* le sirve a García Márquez para incorporar una anécdota de 1928, al igual que con *Historia de un cabello blanco, La barba crece de noche* escribe sobre la peor época que Efraín Tello vivió, “enfermo y sin recursos”, “vivió ‘de favor’, como él mismo dice”, “esa mala gripe que le duró tres meses”.

Para profundizar más en la historia y dotarla de veracidad, García Márquez incluye a veces palabras literales de su personaje, bien de manera indirecta (“Él no recuerda al alemán”, “Lo que le importa es”, “por eso admite como”) o directa, con frases que caracterizan a la persona y que, por tanto, generan un vínculo y una empatía (“para servirle a usted”, “porque me pueden cegar los fogonazos”).

Este perfil le vale a García Márquez para retratar la sociedad de una época a través de una persona en concreto; gracias a la voz de Efraín Tello, el lector entiende la precariedad o las pésimas condiciones de vida de algunos de los ciudadanos de la capital –pues las diferencias y clases sociales son otro tema predilecto del autor–. La figura de Papá Noel, los datos objetivos (“12 de noviembre”, “sesenta pesos, para veinte días de trabajo”) y la calidad literaria de Márquez conforman un retrato simple y al mismo tiempo interesante, con un cierto tono de denuncia y otro de carisma.

En tercer lugar, *¿Por qué va usted a matinée?*, *Las tres de la tarde, hora ideal para ver cine* es una crónica publicada el 27 de octubre de 1954 (pg.17). Otra vez, el tema elegido es simple y cotidiano, una hora concreta del día para ir a ver una película. El relato arranca con una escena y una meticulosa descripción: “A las tres de la tarde y mientras la ciudad trabaja, un moderno automóvil particular se detiene frente a un teatro. El chofer sin uniforme desciende del vehículo, abre sin ceremonia la portezuela posterior y da paso a un anciano pequeño, con piel de fruta deshidratada y escrupulosamente vestido, que se dirige a la entrada del teatro arrastrando los pies mientras el conductor de su automóvil compra la boleta”. Este arranque, aún publicado en prensa, puede recordar al inicio de cualquier novela; por eso le funciona como gancho a García Márquez para empezar de una manera más atractiva su crónica.

El escritor, para lograr una pieza veraz, incluye frases que indican su presencia en el lugar, “La encargada de vender las boletas para las funciones de las tres y quince es casi siempre la misma que vende las boletas de la función nocturna”, al igual que se incluye a sí mismo mediante la primera y tercera persona, “Como todos lo hemos hecho alguna vez”, “la sensación de clandestinidad que padecemos algunos adultos”, “Casi a diario, el redactor cinematográfico de este periódico lo ha visto”.

Aporta también diálogos y citas de terceras personas que multiplican los puntos de vista de la narración: “Es el sentimiento de culpa del matinée”, “Ir a matinée es la peor manera de trasnocharse”, “Desde hace nueve años vengo a matinée todos los días, por recomendación del médico”.

Además, García Márquez profundiza su relato con pequeños detalles que describen el lugar y denotan por igual su opinión: “en el interior de los teatros se respira una atmósfera lúgubre”, “atmósfera de misterio y clandestinidad”, “No se oye un ruido”, “A lo que más se parece un teatro a la hora de matinée es a un museo. Ambos tienen un aire helado, una quietud funeraria”. Estas pinceladas envuelven al lector en el espacio que el escritor dibuja, trasladándolo a ese lugar y, por tanto, acercándolo al relato.

Por otro lado, su faceta como crítico de cine le permite incluir referencias clásicas, como Rosellini, René Clair o André Gide, que nutren el texto de un carácter más culto, a la par que sus expresiones y opiniones, como “le importa una higa”, “una palabra francesa metida a empujones en el castellano”, “una puntualidad que tal vez no habría tenido nunca para asistir a una oficina”, que delatan un tono más sarcástico y coloquial.

De esta forma, Gabriel García Márquez convierte una crónica sobre ir al cine a las tres de la tarde en un relato plagado de descripción, puntos de vista y una combinación de estilos que enriquecen el texto y hacen que el lector quiera saber más sobre ese pequeño anciano o que le interese adentrarse en la clandestinidad y la atmósfera expuestas.

El cuarto texto es un reportaje titulado *Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia*. Fue publicado en tres entregas los días 2, 3 y 4 de agosto de 1954. Es una recopilación de datos y testimonios que explican los deslizamientos que hubo en la quebrada de El Espadero, cerca de Medellín, y sus consecuencias. García Márquez realiza un amplio trabajo de campo que le permite reconstruir la tragedia gracias a la profunda investigación sobre el acontecimiento.

La inmersión del periodista colombiano en los hechos le posibilita ofrecer datos y cifras muy concretos: “lunes 12 de julio”, “once y ocho años”, “tres veces por semana”, “Una compañía de 24 bomberos inició, a las 9.15”, “Ganaba \$60 semanales vendiendo a \$7 el metro cúbico de arena”. Esta exactitud dota al relato de objetividad y veracidad y consigue que García Márquez cuente lo ocurrido prácticamente hora por hora, como si de una retransmisión en directo se tratase: “antes de las siete de la mañana”, “a las 9”, “Desde las once”, “A las doce”, “A las cuatro de la tarde”.

La clave de este reportaje es el multiperspectivismo. El relato se nutre de multitud de puntos de vista que explican qué hacían en el momento en que ocurre el derrumbe, qué pensó o dijo cada uno o que ofrecen su versión y valoración de la catástrofe. Así, los niños (Jorge Alirio y Licirio) con los que García Márquez inicia la pieza salieron esa mañana a cortar leña: “Corrimos para avisar, pero entonces vimos que venía otro volcán, más grande que el de antes, y nos caían piedras y palos en la carretera”. Marta de Caro, la madre, “iba a lavar” esa mañana y Alberto Rincón, un agricultor al que acudieron los niños pidiéndole ayuda les dijo “Ahora estoy ocupado y no puedo sacar el rato”. Octavio Giraldo, párroco, prevenía del peligro a la gente pero “No hacían caso” y Yolanda Moreno dijo que “pasó un terremoto” cuando se dirigía a su casa con sus dos hermanos.

Además de estas (y otras muchas) voces con nombres y apellidos, García Márquez también incorpora palabras de testigos anónimos: alguien avisó al padre de los primeros niños y le dijo “que se fuera urgentemente, porque el radio había dicho que su casa se estaba cayendo”, uno de los compañeros de este padre no le auxilió “porque el sábado

me había tomado un purgante” y un testigo calcula que “había 300 jefes de operaciones” mientras otro dice que “Los muertos parecían estatuas de barro”.

Junto a esta subjetividad y perspectivas propias de la gente de a pie, el escritor también introduce otras voces de profesionales que aportan veracidad a lo dicho: “ingenieros y geólogos aseguran que hace 50 o 60 años, antes de que se construyera la carretera a Rionegro, debió de registrarse allí un primer deslizamiento de grandes proporciones”, un informe de los ingenieros decía que “En la actualidad hay un bloque aproximado de 5.000 metros cúbicos, y por las grietas y tajaduras que presenta, de un momento a otro puede rodar [...]”.

Para ilustrar mejor lo ocurrido, García Márquez recrea escenas que agilizan la lectura y consiguen crear una imagen en la mente del lector. Este extracto, aunque extenso, sirve como claro ejemplo: “Cuando corría hacia abajo, con la muchacha y el niño –ha contado Juan Ignacio Ángel– encontré un barranco grande. Los tres nos tiramos al suelo”. El niño no volvió a levantarse jamás. La muchacha, que Ángel no identificó entre los cadáveres rescatados, se incorporó un momento, pero volvió a tenderse dando gritos desesperados, cuando vio que saltaba tierra por encima del barranco. Una avalancha de lodo se destrozó sobre ellos. Ángel trató de correr nuevamente, pero sus piernas estaban paralizadas. El lodo subió de nivel en un segundo hasta el pecho del estudiante que logró liberar su brazo derecho. En esa posición permaneció hasta cuando cesaron los ruidos atronadores, y sintió en sus piernas, en el fondo de aquel denso e impenetrable mar de lodo, la mano de la muchacha que al principio se aferraba a él con fuerza desesperada, que luego lo arañaba y que, finalmente, en contracciones cada vez más débiles, se desasíó de sus tobillos”.

Gracias al testimonio de Juan Ignacio Ángel y a las palabras de Gabriel García Márquez el relato es una explicación detallada de la agonía que sufrieron las víctimas. La adjetivación, con palabras como “gritos desesperados”, “ruidos atronadores”, “denso e impenetrable”, “fuerza desesperada”, dota de fuerza a la narración y configura la atmósfera que envolvió al sobreviviente a la par que genera sensaciones parecidas en el lector.

Estas pequeñas pinceladas que introduce el colombiano se perfilan a lo largo de todo el reportaje y le valen para plasmar la confusión y el pánico general que se generó en el lugar de la tragedia. Subtítulos tan evidentes como “Diez kilómetros buscando la

muerte”, “El último minuto”, “Pánico” o “Confusión en el rescate” dan cuenta de ello. Otros reflejan con un tono irónico y crítico la situación percibida por el autor: “...Hasta un conejo” es una crítica a la ineficacia gubernamental, concretamente al secretario de obras públicas del municipio, Javier Mora, que, tras dos días de rescate, solo “rescató de entre los escombros el cadáver de un conejo”; “Martes, 13” es otro subtítulo cargado de simbolismo pues la fecha se asocia a la mala suerte y a la superstición y es en ese apartado donde Márquez habla de “un día fatídico” cargado de velaciones y sepulturas.

La subjetividad del escritor también subyace en frases como “todos los bravos y seguros antioqueños”, “Los habitantes del pintoresco y tortuoso barrio de Las Estancias, que parece un pesebre de Navidad con sus casas empotradas en la montaña”, “la monotonía y la esterilidad del espectáculo”. También se filtra la voz del autor y su marca personal con frases sentenciosas como “Un minuto después no encontraron un solo rastro de la casa”, “Nunca volvió a saberse de él”, “El niño no volvió a levantarse jamás”.

Como rasgo del periodismo narrativo, este texto también aporta detalles que pueden parecer insignificantes pero que indican la labor del periodista, de un lado, y la veracidad de la narración, de otro. Por ejemplo: “un pequeño machete de cachas de cuerno, gastado por el uso”, “un tenebroso infierno de lodo, iluminado con linternas de mano”, “una superficial herida de una pulgada en la sien izquierda”. También se preocupa por describir, no solo atmósferas y escenarios, sino a las personas protagonistas, como Emilia Pérez, “una mujer de 65 años, pequeña, frágil y dispuesta a contestar lo que se le pregunte, sin manifestar incomodidad”. Además, García Márquez incluye un pequeño diálogo que mantuvo con ella: “¿Por qué no parece triste con la muerte de su hijo y el desamparo en que se encuentra?” “Porque nada se saca con llorar –responde–; Dios da al mismo tiempo la enfermedad y el remedio”.

En otros párrafos, el periodista explica la solidaridad de los medios de comunicación (“Las emisoras locales suspendieron sus programas ordinarios para transmitir la noticia”, “La Radio Nutibara instaló equipos en un automóvil”), de los sanitarios (“todos los médicos de la ciudad, enfermeras voluntarias y estudiantes se precipitaron a ocupar su sitio”) y del pueblo antioqueño en general (“en una hora se superó la capacidad de almacenamiento del banco de sangre”). Así se consigue contrarrestar el desorden y la complejidad de los hechos con una organización a la hora de actuar por parte de esos

sectores. Este halago que realiza Márquez también compensa su tono crítico propio de segmentos como el mencionado “...Hasta un conejo”.

En el fragmento publicado el tercer día (4 de agosto), la objetividad prima más por tratarse de un análisis de las consecuencias, explicar distintas teorías sobre las causas y consultar a expertos sobre cómo pueden evitarse tragedias futuras similares. El cierre, sin embargo, vuelve a dar el protagonismo a “los otros”, los supervivientes de la catástrofe: refleja la solidaridad días después de lo ocurrido cuando las mujeres de los areneros asisten a Livia Rojas, viuda por el desastre, en su parto. Una frase final sentencia el relato, dando voz a todos los antioqueños, que parecen hablar en forma de coro (recordando a la Antigua Grecia en su propia tragedia), que se quedan: “Esperando que Dios nos mande el remedio”.

De este modo, García Márquez consiguió consagrarse como reportero en *El Espectador*. Demostró la capacidad que tenía para narrar hechos complejos, donde la confusión parece teñir la verdad, con datos y cifras oficiales y exactos; un lenguaje conciso y fluido propio del autor y una capacidad para reconstruir el relato desde múltiples puntos de vista que aportan, por igual, la subjetividad de las víctimas y sobrevivientes y la veracidad que los testimonios de primera mano ofrecen.

Por último, se han escogido otras tres piezas que por su temática se pueden analizar en conjunto. Se trata de *La Marquesita de La Sierpe*, *La herencia sobrenatural de La Marquesita* (ambas publicadas en marzo de 1954) y *El muerto alegre* (de abril de ese mismo año). En este caso, son textos más próximos a la ficción por tratarse de mitos, pero que no dejan de ser verídicos por publicarse en prensa y por retratar esos mitos y costumbres de una sociedad —es decir, donde el continente es real pero el contenido no—.

Los textos exhalan hechicería y supersticiones pero se inspiran en un pueblo de Sucre con el mismo nombre (La Sierpe). Se relata algo místico porque los habitantes viven aferrados a ese misticismo y divinidad. Así se combina realidad, “los comerciantes en arroz del San Jorge en Magangué”, “una región cenagosa, enmarañada”, “Se divierten como todo el mundo, con un tambor, una caña de millo y una tinaja de aguardiente”, con mito y ficción, “El 2 de noviembre, dice la leyenda, en el centro de la ciénaga crece todos los años”, “La leyenda agrega que la canoa está custodiada por gigantescas culebras de cascabel y por caimanes blancos”.

La clave de relatar esta leyenda (donde la leyenda es real pero su contenido es dudoso) es el personaje, de los más conocidos de García Márquez: La Marquesita. Frases como “hace muchos años vivió en la región una española bondadosa y menuda”, “era blanca y rubia, y no conoció marido en su vida”, “Tenía una casa grande y suntuosa en el centro de la que ahora es conocida como La Ciénaga de La Sierpe” dotan de verosimilitud al relato. Se incluye también la figura del curandero, una persona que sí existía en las culturas antiguas y que le sirve al escritor para retratar una sociedad pasada y sus resquicios presentes.

García Márquez incorpora también la división de poderes como crítica al sistema de clases sociales: “Un cualquiera en la severa clasificación social de La Sierpe, es el miembro de la familia que nunca tuvo una oración secreta en su patrimonio, y cuyos componentes, a través de los siglos han civilizado sus tierras, criado sus hijos y engordado sus bueyes, a costa de duros y honrados sacrificios, sin ninguna clase de recursos sobrenaturales”.

Las leyendas, mitos, hechizos y curas milagrosas son un tema recurrente en el realismo mágico del autor. En sus novelas aparecen maleficios y maldiciones que duran años, historias de venganzas o desamores. Esta vez, el escritor ha trasladado el mito a la realidad gracias a *El Espectador*. Así, puede hablar de tradiciones como la de “el muerto alegre” y retratar al tipo de sociedad que las conserva. A modo de crónica funeraria dice: “El ataúd llega antes del amanecer. Entonces se transforma el ambiente, porque algo parece indicar a la gente de La Sierpe que lo que proporciona a la muerte una dimensión de pavor, no es propiamente el cadáver, sino la caja mortuoria que el carpintero de La Guaripa fabrica a la carrera, con tablas mal claveteadas y sin cepillar, cada vez que de los pantanos surge un hombre con una soga cortada a la medida del muerto”. El viaje (también recurrente en las obras de Márquez) es el recorrido que realiza el ataúd hasta el cementerio. Para dar verosimilitud al relato, el texto acaba con una tonada (canción) titulada “Zafra del dolor profundo” que, por un lado, parece existir como tradición, para cantarla en el funeral, y, por otro, dota al texto de un lenguaje poético en verso: “Es muy cierto que la plata/ infunde mucho respeto,/ pero en llegándose el tiempo/ la muerte a todos nos mata”.

Todo este misticismo de los artículos del periodista será recopilado y publicado más tarde bajo el título *Los funerales de la Mamá Grande*.

5.2 Fundación Gabo

Como parte del análisis, se incluye una tabla a modo de ficha sobre la *Fundación Gabo*, para ilustrar la importancia que tuvo la figura del escritor colombiano y aportar un brochazo sobre la herencia actual que Gabriel García Márquez dejó en el periodismo narrativo y, en general, en su país.

FUNDACIÓN GABO	
<i>Nombre original</i>	Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI) FNPI-Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano (2012)
<i>Fundador</i>	Gabriel García Márquez
<i>Fecha de la fundación</i>	24 de junio de 1994
<i>Equipo inicial</i>	Presidente: Gabriel García Márquez Director general: Jaime Abello Banfi Junta directiva: Jaime García Márquez y Alberto Abello Vives
<i>Sede</i>	Cartagena de Indias (Colombia)
<i>Iniciativas</i>	Premio Gabo Festival Gabo Centro Gabo Taller de periodismo Programa de ética periodística Apoyos para periodistas
<i>Misión, visión y valores</i>	Promover un mejor periodismo y el estímulo de la creatividad, con énfasis en el método de taller y en la memoria del fundador GGM En 2020 la Fundación Gabo será una organización sostenible con alto impacto y reputación, que habrá contribuido a revalorizar la función democrática del

	<p>buen periodismo y a impulsar el legado en movimiento de Gabriel García Márquez para fortalecer la ciudadanía en los países iberoamericanos</p> <p>Excelencia, independencia, respeto, cheveridad, innovación, colaboración, comunicación</p>
<i>Junta directiva actual</i>	<p>Mercedes Barcha de García (presidenta de honor hasta su muerte en 2020), Germán Rey, Gonzalo García Barcha, Jaime Abello Banfi, Jaime García Márquez, Jon Lee Anderson, María Teresa Ronderos, Rodrigo García Barcha, Sergio Ramírez y Yolanda Pupo de Mogollón</p>
<i>Consejo rector actual</i>	<p>Jean-François Fogel (presidente), Carlos Fernando Chamorro, Germán Rey, Héctor Feliciano, Jon Lee Anderson, Leila Guerriero, María Teresa Ronderos, Martín Caparrós, Mónica González, Natalia Viana, Rosental Alvez y Sergio Ramírez</p>
<i>Objetivos estratégicos</i>	<p>Potenciar, experimentar y diversificar los métodos y actividades</p> <p>Profundizar el debate ético</p> <p>Visibilizar e impulsar autores, prácticas y modelos periodísticos de referencia</p> <p>Promover la renovación del periodismo como servicio público</p> <p>Propiciar un intercambio productivo del periodismo con diversos sectores</p> <p>Compartir la memoria periodística de GGM y otros maestros como fuentes de inspiración para un mejor periodismo en América Latina</p>

6 Conclusiones

El periodismo y la literatura, tal como se ha visto, mantienen una estrecha relación desde tiempos remotos. La corriente que refleja esta simbiosis es el denominado como periodismo narrativo, presente ya en 1722 cuando Daniel Defoe escribió *Diario de la peste*. El uso de escenas, detalles y diálogos, así como la descripción de atmósferas y personajes, son algunos de los rasgos que caracterizan a este tipo de periodismo.

La hibridez entre ambas disciplinas suele darse más comúnmente entre la novela y el reportaje. Así, encontramos *A sangre fría* de Truman Capote como ejemplo paradigmático dentro del movimiento conocido como Nuevo Periodismo. Este es, tal vez, el boom más reconocido dentro del periodismo narrativo pero no es, sin duda, el único momento clave. Tal como se ha expuesto, en Latinoamérica ya existía (y existe todavía) una fuerte tradición de la “crónica”, desde los tiempos de la colonización, como macrogénero propio de este subcontinente. Rodolfo Walsh y su *Operación masacre* es, probablemente, la obra de referencia.

Todo el recorrido planteado a lo largo del presente trabajo demuestra los puntos comunes en los que confluyen el periodismo y la literatura, autores y obras concretas que permiten afirmar la mezcla entre ambos. En concreto, la figura de Gabriel García Márquez demuestra la fluidez que tenía el escritor para vincular ambas disciplinas gracias a su doble faceta como novelista/cuentista y como periodista. Así consiguió consagrar obras cumbre del periodismo narrativo como *Relato de un naufrago*, que pone en evidencia la simbiosis de la que venimos hablando. A través del análisis de algunas de sus piezas periodísticas propias del periodo 1954-1955, publicadas en *El Espectador* de manera cotidiana, se ve cómo el colombiano creó su propio estilo personal dentro del periodismo narrativo. Pequeñas frases y pinceladas que delatan que es su mano la que escribe y moldea el relato adaptándose (y adaptándolo) a la realidad de su sociedad y su tiempo. La conjunción que realiza entre la objetividad tan demandada en el periodismo y su toque subjetivo único le permite crear textos donde la cotidianidad y los personajes comunes son protagonistas de relatos cuidados, con un estilo pulcro y conciso donde también tiene cabida la valoración o las figuras literarias como la metáfora y la comparación.

Con la incorporación en modo de ficha técnica de la *Fundación Gabo* se refleja, así mismo, el calado que el Nobel tuvo en su país, en América Latina y en el mundo en general. Los objetivos de la misma delatan la importancia que el periodismo tuvo en García Márquez y el legado que ha dejado, sus preocupaciones y temas predilectos. Que personas como Leila Guerriero o Martín Caparrós estén involucradas en la propia fundación demuestra la huella que Márquez ha dejado en nuestros días, configurándose como el maestro de muchos de los “nuevos cronistas”.

7 Bibliografía

Aguilar Guzmán, M. (2019). *La era de la crónica*. Ediciones Universidad Católica de Chile.

Chillón, A. (2014). *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*. Aldea Global (Universitat Autònoma de Barcelona, Publicacions de la Universitat Jaume I, Universitat Pompeu Fabra y Universitat de València).

Estévez Molinero, A. (1998). Relaciones entre literatura y periodismo: claves, en portada, de un (des)encuentro. *Alfinge*, (10), 37-52.

Fundación Gabo. (2021). <https://fundaciongabo.org/es>

García de León, E. (1998). Literatura periodística o periodismo literario. En F. Sevilla Arroyo y C. Alvar Ezquerro (coord.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 335-343).

García Márquez, G. (1992). *Entre cachacos. Obra periodística 2, 1954-1955*. Mondadori.

Hernández, L. G. (2017). *Periodismo literario. El arte de contar historias*. Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

Herrscher, R. (2009). *Periodismo narrativo. Manual para contar la realidad con las armas de la literatura*. RIL editores/Universidad Finis Terrae.

Limia Fernández, M. (2010). *Relaciones entre periodismo y literatura en la obra de Gabriel García Márquez: historia, mito y violencia*. Universidade de Santiago de Compostela.

López Hidalgo, A. (2018). *Periodismo narrativo en América Latina*. Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

López Pan, F. y Rodríguez, J. (2006). Periodismo literario. Una aproximación desde la Periodística. En J.A. Hernández Guerrero, M.C. García Tejera, I. Morales Sánchez y F. Coca Ramírez (Eds.), *Retórica, literatura y periodismo: Actas del V Seminario Emilio Castelar* (pp. 223-236).

Muralete, C. (1995). Me gustaría más contar que escribir. *Cosas*. <http://cosas.com>

Puerta, A. (2011). El periodismo narrativo o una manera de dejar huella de una sociedad en una época. *Anagramas*, 9 (18), 47-60.

Rey Girbent, J. (2016). *Gabriel García Márquez y el periodismo literario*. Universitat de Girona.

Rotker, S. (2005). *La invención de la crónica*. Fondo de Cultura Económica.

Segre, C. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Editorial crítica.

Villate Rodríguez, C. (2009). *Realismo mágico latinoamericano, aproximaciones a su influencia en el periodismo de Héctor Rojas Herazo y Gabriel García Márquez*. Pontificia Universidad Javeriana.